

島崎藤村『新生』を読むことをめぐって

——テクストに折り返されたスキヤンダルと文学のあわい——

金子明雄

はじめに

作家の創作行為の成果として文学作品が文学的コミュニケーションの場に披瀝され、肯定的なものであれ無反応・黙殺を含めた否定的なものであれ、その場で示される何らかの反応がフィードバックされ、作家の次の創作の条件あるいは環境として作用する。文学的コミュニケーションの場における作品受容との対話的關係を媒介とした、持続性を帯びた創作行為とそこで生み出される作品群との循環的な関係性は、そのような過程をどの程度重視するかは別にしても、ごく当たり前に認められる事象であるし、創作についての説明原理として一定の有効性があることは明らかである。もちろん、テクストに先立つ作者の同一性や創作行為の持続性にどの程度の意味を認め、テクストの原因⇨起源の審級にどの程度の場所を与えるかは、テクストの読解戦略とも言うべき範疇に属する事柄であり、作家の同一性や創作行為の一貫性を担保にした「循環性」の探究などは恣意的な問題設定に過ぎないと

言ってしまうても、原理主義的な言葉遣いが多少気になるにせよ、さほどの不都合が生じるわけではあるまい。しかしながら、島崎藤村の『新生』¹⁾という小説を読むとうるときに生じるのは、どのような読解戦略も選択できるはずであった読者が思いもかけず不自由な場所に追い詰められていく感覚であり、未来に開かれていくはずの「循環性」が捻れをはらんだ小説の時空に閉ざされることで、いわば「円環性」に変換されつつ小説を媒介としたコミュニケーションを規定していく事態である。作家島崎藤村の実人生上の重大事件を素材にし、なおかつその事件を記した作品を書くことを作中人物が思い立ち、それを発表していく過程とその顛末が物語の基軸をなすメタフィクションである『新生』は、小説の外部の現実的な時空と小説の内部の虚構の時空を縮合させることによって、文学的コミュニケーションそのものを小説空間に取り込み、文学的コミュニケーションが事後的に生み出すはずの創作行為の条件や環境を予め虚構の中に先取りし、自らの存在の基盤と成している。一つの長編小説の中に、その原因⇨起源としての創作行為が取り込まれると同時に、事後的に生じるはずの小

説受容の過程がその創作行為の条件として予め折り返されているのである。読者が感じる息苦しきは、素材となつてゐる出来事の重さよりはむしろ、そのような「円環性」の中で予め方向づけられてゐる文学的コミュニケーションに抗うことの困難に起因するものと見ることもできよう。

本稿の目的は、『新生』という小説のメタフィクション性の構造とその構造が必然化する文学的コミュニケーションの様相に着目し、作家研究の文脈でも、文学史的な観点からもしばしば「特異な」「奇怪な」作品と位置づけられることの多いこの小説をめぐつて、この小説をメディアとする文学的コミュニケーションが実際に展開した大正中期に軸足を置きながら、物語の実質的な始点となつてゐる明治末の文学状況から、同時代的な文学的コミュニケーションを引き継ぐかたちで今日まで展開している研究・批評の状況も視野に含めて、そこに現象している文学的コミュニケーションの「特殊性」と「普遍性」のあわいに光を当てることにある。『新生』という小説を読むとはいつたもののようになことなのか。私たち一般読者が、あるいは私たち研究者・批評家が『新生』を読もうとするとき、そこでいつた何が起こるのか。近代文学作品をめぐる文学的コミュニケーションのあり方について一つの視角を提起したい。

I 『新生』をめぐる「告白小説」の読解コード

『新生』第二巻の刊行（大正八年一二月）にタイピングをあわせるかたちで、『婦人公論』大正九年一月号が「懺悔物語」号と

題する特集企画を立て、²⁾その中に「島崎藤村氏の懺悔として見た『新生』合評」という記事を組んで、二、三名に及ぶ文士の『新生』評を紹介していることはよく知られた事実であるが、『新生』というテクストを作者島崎藤村の「懺悔」あるいは「告白」と読む方向性は、この小説の発表当時から一定の抵抗を受けながらも同時に広く一般的なものとなつてゐた。

『一切を皆の前に白状したら。』

岸本は今まで聞いたことの無い声を自分の耳の底で聞きつけた。もし嘘でかためた自分の生活を根から覆し、暗いところにある自分の苦しい心を明るみへ持出して、好い事も悪い事も何もかも公衆の前に白状して、これが自分だ、捨吉だ、と言ふことが出来たなら。(略) 自己の破壊にも等しい懺悔(略) ——その結果が自分に及ぼす影響の恐ろしさを思ふと、猶更躊躇しない訳にいかかつた。(二一九二)

もちろん、第二巻の後半部分に、藤村本人に擬えられた主人公岸本捨吉が「一切を皆の前に白状したら」という心の声を聴き、「懺悔といふ言葉の意味が果して斯ういふ場合に宛嵌まるか奈何か」(二一九二)と一定の留保を付すものの、「自己の破壊にも等しい懺悔」のアイデアを得る場面が書き込まれており、そのような動機に裏打ちされた岸本の書き物がたびたび「懺悔の稿」と呼ばれる³⁾事を考えれば、物語世界の中の書き物を現に読者の眼前にある『新生』そのものと同一視することには明白な認識上の錯誤があるにもかかわらず、取りあえず『新生』を藤村自身の「懺悔」

と見なすことには自然な流れがあると言わざるを得ない。しかし、小説世界の外部にあつて、それを「懺悔」あるいは「告白」と見なす観点が、それ以前のかなり早い時期から示されていたことは注目に値する。

中村星湖は、片上伸の現代ロシア詩人についての批評を引用しながら「作家も心の告白を欲し、読者もまた心の告白を求める。その心は浅い軽いものであらうとも、ともかく心である」という観察に近い観察を、可なり数多くの作家の最近の作曲の上に下す事が出来るのを興味深く感ずる」として、藤村の『新生』をはじめとして、白石実三『返らぬ過去』、田村松魚『踏みたる道』、徳富蘆花『新春』、田山花袋『残雪』を近時の日本における「告白小説」と指摘する。この批評が発表された大正七年八月は、第一巻の連載がようやく中盤にさしかかったタイミングであり、最終回となる一三五回（『東京朝日新聞』一〇月五日）の附記で「『新生』は二巻より成る計画で、こゝに第一巻を終つた」と第二巻の存在がようやく広く告知される二月ほど前になる。

「告白小説」の内容的特徴について、「告白」といふ以上は、私の考では、何うしてもそこに作者の道德的意識の先駆もしくは伴隨を予想せずにはゐられない」と述べる星湖は、別の記事では「凡そ自己意識並びに道德意識の鮮明な作者の自伝的作品ならば、どんなに純粹に芸術的立場に立つた積もりでも、そこに告白的要素が多分に侵入して来ることは殆んど明白の理である」とも述べており、要は、文学の深化と発展の中で、世界的な文学潮流として、道德意識を含めた作家の主観や内面に直接かつ深く根ざした文学が要請されているという認識を前提として、小説のあり

方が自ずと「心の告白」の方向に傾いていく流れが把握されているのである。したがって、「告白文学は必ずしも過去の自己の生活を否定したり罪悪視したりする物に限らない。肯定し主張する場合もまた告白であり得る。要は自己の生活なり思想なり感情なりを多数の前に出来るだけ正直に披瀝しようとする作者の誠意！それである」と述べるように、宗教的な意味を含んだ懺悔や、社会や他者に対する贖罪のニュアンスを含んだ告白は、必ずしも「告白小説」の要件ではないことになる。

星湖と同時期に「ジャン、ジャック、ルソーが『懺悔録』を書いて以来、近代の文学は或る意味で何れも皆この懺悔録の文学、即ち告白文学であると見てもよい」と論じた本間久雄も次のように述べる。

告白文学の、吾々に与へる、第一の価値と中心の意義とは何処にあるか。それは外でもない。その個々の告白文学のヒューマン、ドキュメントとしての価値と意義である。(略)しかしながら、これは決して単なる人間の記録であつてはならない。(略)飽くまでも、記録者その人の深刻な苦悶録であり、大胆な告白録であり、熱烈な信仰録であり、沈潜した冥想録であるところに、その「人間記録」の価値がある。

やはりここでも、「筆者の自己批評そのものの如何」すなわち自らの内面に沈潜する作家の真摯な態度の表れに文学としての「告白」の価値が認められている。出来事レベルでの「単なる人間の記録」に留まらない記録者の真剣な内面的葛藤の刻印が求め

られているのである。いずれにせよ、書き手にとつてのネガティブな秘密の暴露の有無にかかわらず、作者の美人生に即した深い自己認識に基づいた「人間記録」と受けとめられる作品が「告白小説」「告白文学」と呼ばれており、そのような「告白」の類義語として「懺悔」という言葉が用いられていたことが確認できる。

先に触れた『婦人公論』の特集企画では、『新生』についての話題とは別の場所で島村民蔵が「懺悔告白」の文学のモチーフについて、次のように述べている。

一度精神上の廻転期、一切の過去を葬つて新生活に入らうとする時期に立つて、之迄に自分の為たことを振返つて考へる場合に、そこに自分の罪惡を罪惡とし、自分の過失を過失とする自己苛責がおこる。(略) 一切の行為を懺悔して更に新たな生活によりみがへらうとする願望要求、すなはち懺悔告白による再生復活の念と、自己批判より生ずる自己苛責、この二つが懺悔告白の目的動機なのである。

「精神上の廻転」を起点として、未来に向けた「懺悔告白」による再生復活の念」と過去に遡つた「自己批判より生ずる自己苛責」に「懺悔告白」の文学の一般的な動機を見出そうとする島村の説明と、先の中村星湖や本間久雄による誠実、真摯な内面探求の記録とする「告白小説」「告白文学」認識を結んだ線を想定すれば、その幕開けにおいて明治四五年に刊行された短編集『食後』の序文を主人公が数ヶ月前に受け取った友人からの手紙として配

置する小説の時空が構築され、つまり岸本Ⅱ藤村という設定がなされ、叔父と姪が肉体関係を持つて姪が妊娠する事態を招くという、当時の社会道徳の観点から明らかに不適切であり、岸本Ⅱ藤村の人生上の危機と受けとめられる出来事が発端部分で読者に明かされる展開を示す小説のタイトルが「新生」であるからには、作者藤村がそのような自らの美人生上の行為に対する批判的、反省的な自己意識を虚構の形式に託して披瀝し、「新たな生活によりみがへらうとする」動機で創作された作品、すなわち「懺悔告白」の文学がそこに認識され、そこに作者藤村の「精神上の廻転」の物語を期待する読解の枠組が準備されるのは容易であつたと考えられる。

*

作者自身に関わる出来事を素材にし、それを告白するに至つた経緯とその顛末を虚構の形式を通して読者の前に披瀝する小説『新生』は、作者自身の葬り去るべき過去の生活を暴いていることを認めつつも、単なる秘密の告白に留まらない人間存在の本質に関わる反省的な洞察を期待し、告白を通した自己の「再生復活」を希求する作者の精神の「廻転」の軌跡を見届けようとする読書空間に迎え入れられた。そこでは、書かれた虚構の物語のレベルとその作品が読まれている現実のレベル、虚構作品としての芸術性の評価と「人間記録」としての倫理性・道徳性の評価の複雑な交錯が必然化される。さまざまなレベルの交錯は蓋然性において招来されるのではなく、それを必然化する言説的な力の下で生起するのである。そのことは、この後の『新生』の読解において決定的な意味を持つことになる。

わたしの友達の一人は、(略)岸本氏の生活態度に対して、即ち普通の人間として殆ど唾棄すべき肉親相辱の罪過及びその世間への発覚を恐れて逃亡した卑怯な態度に対して激しい批評の筈を加へてゐた。(略)またわたしの或友達は、岸本氏のあゝした行為、あゝした心理を諒解する事は出来る、けれども作者のあの態度の曖昧な反省、曖昧な描出を遺憾とすると言つた。恐らく前者は『新生』の主要人物に対する倫理的批判の代表的なものであり、後者は同じ作者に対する芸術的非難の代表的なものであらう。

第一巻の刊行後に示された中村星湖の批評は、描かれている登場人物の行為に対する倫理的・道徳的アプローチと描いている作者の方法に対する芸術的アプローチの二面化という、後の研究・批評でも一定の意味を持ち続ける評価の力学についていち早く指摘している。しかしながら、物語世界内での登場人物の行為とそれを記述する作者の創作行為という二つの位相は、言うまでもなく、作中の岸本が「懺悔の稿」を書くことになるメタフィクション的展開の中では、その差異を維持することが困難になる。「告白小説」という読解枠組においては、むしろ倫理的・道徳的評価が捻れをはらんだかたちで芸術的評価に接続されるところにその特質を見るべきであらう。

「告白小説」としての『新生』評価には三つの局面が認められる。第一に、告白されるべき事柄が何であれ、「懺悔の稿」の物語

内容を構成する出来事に対して、それらへの倫理的・道徳的評価が前景化する局面がある。先の中村星湖の「倫理的批判」であり、近松秋江が示した「懺悔物語」としての『新生』に対する「道徳的立場から」の「観察」である。そのような批評がもつたら「叔姪不倫の私通」といった書く行為とは一応切り離された出来事に向けられる限り、秋江が述べるように、「道徳的」な観点と「芸術的」な観点は互いに相容れない異なる評価として並行することになる。しかし、そのような出来事を書くことが物語内容に加えられ、『新生』という小説それ自体が生み出されるプロセスを含めた一繋がりので出来事に「観察」の眼が向けられる時、倫理的・道徳的評価は、はしなくも芸術的評価に身を寄せざるを得ない事態に直面する。もちろん岸本の兄たちがそう考えたように、岸本の創作行為を身内の恥を世間に曝す理解不能な行為と裁断することは可能であり、倫理・道徳の側から芸術そのものを糾弾する余地は残される。しかし、いったん『新生』を読む立場に身を置き、虚構世界の創作行為を可読性のなかに位置づけようとする方向に歩み出してしまえば、創作行為のあり方つまり描き方を全く顧慮の外に置くことは許されない。物語内容の倫理的・道徳的評価は、「懺悔の稿」を書き綴る物語世界内の行為を媒介として、その創作のあり方を視野に入れざるを得ず、それによつて小説の言葉のあり方についての言表と何らかの程度で接続されることになるからである。つまり、文学的コミュニケーションの圏域においては、『新生』理解を単純な倫理的・道徳的裁断に留めさせない力が機能しており、さらには、その力が文学の内と外を實際に分割する様相が物語世界の中に刻印されているのである。

第二に、告白されるべき何事かを認識し、語る行為そのものを批評の中心に置く局面が存在する。

『新生』一篇に現はれた主人公乃至作者の自己批評は深刻を欠いてゐる。(略) その自己否定、乃至自責もたゞに對世間上、処世上のそれであつて、つひに、「生」そのものに対する運命觀的の自己否定、乃至は熱烈なる道德觀上の自責にまでは至らなかつた。言葉を換へて云へば、『新生』の作者には本當の意味の自己懷疑乃至自己批評がなかつた。

本間久雄によるいささか先走り気味にも感じられる『新生』批評は、そのような局面でなされた批評の典型である。そこでは出来事レベルの倫理的評価とも、創作行為の芸術的評価とも異なる、認識し言語化することに関わる芸術的倫理性とも呼ぶべき観点が大きく作用することになる。

引用した本間の批評からも見てとれるように、もともと「告白小説」という読解の枠組においては、小説の表現は作者の主観や内面と直結した一元性において把握される傾向が強く、小説を構成するさまざまな言葉の差異に注意が向けられることは少ない。また、主人公はやがて「精神上の廻転」を経て「懺悔告白」の文学に到達する作者の過去の姿に他ならないため、登場人物と作者の同一視が生じやすいことも言うまでもない。『新生』の表現においては、内面的なドラマの進展は主人公である岸本のそれぞれの時点での思考や認識を軸に語られることが多く、そのような登場人物のあり方を異なる場所から記述し、批評を加えることに

よつて自己反省・自己批評を深める作者(語り手)の姿が前景化されることは少ない。書く主体としての作者(語り手)と描かれる客体としての主人公との対象構造はほとんど前景化せず、そこにあるはずの両者の認識上の距離が明示されることもほとんどない。本間が『新生』の「懺悔告白」に深刻の欠如を見出したのも、過去の自分(岸本)に対して現在の自分(作者)が厳しい自己批判・反省の言葉を投げかける場面がないことと関連していると思つてよいであろう。もちろん、「先走り気味」と述べた通り、第一巻の三分の一程度を読んだに過ぎない本間の批評は、「懺悔告白」を決意する「精神上の廻転」に至る前の岸本を批判の俎上に載せたものであり、後の立場からの反省的コメントよりも出来事の進展に即した認識の提示を重視する方法に内在する自己批評の可能性への顧慮も十分でないように見える。しかし、逆に言えば、本間が後になって『新生』評価に変更を加えた様子が見られないことから、本間にとつて、岸本に寄り添つて「懺悔告白」に至る物語的展開を待つことにはさほどの意味がなく、現に「告白文学」を創作しつつある作者藤村の主観や内面を直接的に横溢させる書き方こそが期待されていたと考えられよう。作者の現在を表象する言葉の不在は、そのまま自己懷疑・自己批評の強度の決定的な不足の証拠なのである。つまり、このような「告白小説」受容においては、作者(語り手)と登場人物の意識を半ば意図的に短絡させた上で、現在時での作者の内面・主観の吐露が第一義的に求められているのである。

物語のそれぞれの時点で事態を認識し言語化する主体である主人公のあり方が、その物語を書く現在時での最終的な自己反省の

主体である作者（語り手）に吸収されるかたちで統一的な認識・表現の主体とみなされる傾向の強い「告白小説」の受容においては、自己反省を言語化する行為そのものへの評価が前景化することになるのだが、それが自己批評や反省の強度に「ものさし」をあてることには他ならない以上、作者の創作行為の芸術的評価は、そのまま創作態度の真面目さ、真剣さ、深刻さを測る、いわば創作行為の倫理性を軸にした評価にならざるを得ない。岸本には深刻な自己批判がなく、それを曖昧にしか描かない『新生』の作者には本当の自己批評がないとする批判は、岸本の自己認識、自己言語化の深化と、そのプロセスを語る行為の批評性の測定が、二重の層を成すというよりはむしろ一つの平面で地続きとなった批評の焦点を構成していることを表している。ここでは創作態度についての倫理的測定が、そのまま芸術的な評価の「ものさし」として機能するのである。先に述べたように、物語世界内での登場人物に向けられた倫理的・道徳的批評が物語世界内に描かれる創作行為に関わる芸術的評価に接近せざるを得ない事態が一方で進行すると全く同時に、ここでは創作行為に関わる芸術的評価が、その態度に関わる倫理的評価に接近する事態が生じているのである。

第三に、言語化・言説化をめぐる芸術的倫理性の評価と接続されるかたちで、島崎藤村という作家が、そのような登場人物と語り手を配置して『新生』という小説を現実の読者の前に披瀝したことの意味を問う局面が存在する。同時代的には、作者＝語り手という認識を媒介にして、告白する主体のあり方を問う第二の局面と区別がないのだが、後の研究・批評においては、「告白小説」

の体裁を取った小説の時空と現実の作者の存在する世界との微妙な距離を問題とする領域に、この小説をめぐる夥しい言説が集積されることになる。

ここでも問題になるのは作者の創作態度とその意図なのだが、実際のところ、それがもつぱら小説の外部で独立して検討されることはまずない。ここでは作者の創作の真意を測る「ものさし」は、物語世界内あるいは現実世界での「真実」「真相」とそれを描いている言葉との距たりを測定することになる。『新生』という小説を構成する言語空間を超えて、作者である島崎藤村の现实生活の空間が小説世界の外延を形成して、その領域も含めて、前景化された表現と背景に退いた「真実」「真相」との距離という、客観的な測定が可能と見えなくてもない対象に「ものさし」があらわれるのである。小説の素材となっている作家の现实生活を、それを描いている作家の现实生活、自らの尻尾を呑み込む大蛇のようなかたちで重層化した時空が形成される小説の構造に対応して、描かれている出来事の意味とそれを描く行為の意味が常に重層的に解釈され、両者の距たりから新たな意味が読み取られるところに、「告白小説」としての『新生』読解の特質が見出せるのである。

例えば、『新生』における作者藤村の芸術の自家用的・功利的活用に対する最も峻厳な批判者であった平野謙は、フランスへの旅立ちの前に、岸本が節子に子どもたちのことを頼むと同時に、亡き妻の形見で、妻ばかりでなく姪の愛子や輝子の婚礼の衣装ともなった晴れ着と帯を与える場面について、このように述べている。

心のせまい女の常として、節子が姉の幸福な結婚と突然陥つた自分の境遇とをひそかに比較したり、たえず従姉の愛子に対して神経質にならざるを得ないやうな微妙な心理については、捨吉は一切顧みようとしない。そのやうな捨吉の鈍感性に加担して、作者もこの場面の節子の気持にわけ入らうとはせず、岸本は妻の最後の形見を「惜気もなく」節子に分けた、などと語つてゐるにすぎない¹³。

平野は岸本の尋常ならざる「鈍感性」に着目し、普段は思慮深い岸本が特定の事柄を敢えて意識の外に置いて見るように見える場面があり、それについて語り手も敢えてコメントしないことによつて、事態の推移がミスリードされ、岸本が情状酌量の余地のある「朴念仁」に仕立て上げられている可能性を指摘するのである。作者と登場人物の一種の共犯関係によつて「真実」が隠蔽されることに対する批判と言ひ換えてもよい。ここでも芸術的創作における倫理性が問題にされているのである。

平野が岸本の「鈍感性」を読み取つた同じ場面について、江種満子は、岸本自身がそう思ひたかつた程度を遙かに超えた節子との濃密な結びつきが隠されている可能性を指摘する。

現におなかの中にいる岸本との間の胎児(略)、結婚を意味するとおきの衣装の贈与、しかも亡妻のそれ、そして岸本の子供たちに対する母としての役割継承の依頼。これだけの要因がそろえば、「女」の節子が「男」の岸本に対して、

亡妻園子に代わつて、特別な対関係が結ばれたと確信するのは、当然すぎるほど当然であらう¹⁴。

平野にしても江種にしても、その指摘は文学テクニクの繊細な読解の成果として評価すべきとも言えるのだが、描かれている出来事と描いている物語言説の間のどこかに、真に読みとられるべき「真実」が隠されていると仮定し、その「真実」と小説の言葉との距たりに意味を見出そうとする発想において、作者の創作態度における誠意や徹底性に価値を置き、小説の言葉と作者の主観や内面との完全な一致を芸術創作における倫理性の理想としてきた「告白小説」受容の系譜に連なることは否定できない。

このような発想は、芸術的創作行為それ自体の倫理的評価というモチーフを離れて、今日の『新生』に関する批評・研究言説の基本的なモードを構成している。例えば、小説が作り出す虚構世界の論理に沿つて「新しい愛の論理」に結実するドラマを読み取ろうとする藪禎子にしても、小説後半部分の物語の迷走について、節子の台湾行きという現実の事態の進展を虚構世界の論理に無理に整合させようとしたために生じたという見解を示している。

私のみるところ、作品は後半ここ(節子の台湾行き)に向つて大きく屈折して行つた感があり、一つの熟成がそこで損なわれてしまった趣が濃いのである。既に一つの完結した意味を負うはずだつた当初の枠組を超えて、作者の筆が余計な補注を始めたところに、この作の矛盾、ないしは歪みが起こつたと私には考えられる¹⁵。

完結した虚構作品としてこの小説を読む方向性を數と共有する十川信介も、岸本にとって恋愛（「荒びたパッション」）が創作の妨げとなる状況が生じている中で、二人の愛に対する認識の齟齬を前景化させないまま、岸本のみ和好都合な結末が到来する事態に、この小説の結末部分の「後味の悪さ」を見ている。¹⁹（ここにも、小説世界の外部の事実や小説世界の内部で後景化された「真実」に、小説の理解が担保される事態が見出せる。）

問題になるのは、小説の外部に、あるいは小説のどこかに、物語の言葉の背後や隙間に、描かれている出来事についての「真実」「真相」が予め存在しているという暗黙の前提の強烈な作用である。『新生』という小説が置かれた磁場全体が、描いている言葉の以前に描かれた事実が既に存在していたと信じる時間的遠近法の中で、そのどこかに隠れている「真実」「真相」を読解せよというコードが強烈に作用する場になっているのである。『新生』を真剣に読もうとすればするほど、誰もが「本当はこういう事が起こっていたにもかかわらず……」という言い回しで、虚構世界の、そして現実世界の「真実」「真相」を言い募って、眼の前にある小説の言葉との落差を話題にしてしまうのである。そこではあたかも「人間生活の真実がいくらも私達の言葉で尽せるものでもなく又書きあらはせるものでもない」という後になされた藤村自身の自作への弁解が、予め多くの読者に共有され、この「告白小説」の理解の前提になっているかのような状況が生じているのである。

Ⅱ 『新生』は「真実」をどこに開示／隠蔽しようとしているか

しかしながら、『新生』を読む場面において、「告白小説」に隠された「真実」の解明とは別の意味で、語られる言葉とは別の場所に真相を期待してしまうことにやむを得ない面があるのも確かである。藤村にお馴染みのいわゆる印象派的文体のわかり難さは別にしても、平野謙以来たびたび批判的に検討されているように、「風」や「春」といった象徴的な語彙が具体的な内実の説明なしに繰り返され、場面に即した登場人物の認識が読者に具体的に伝わらない事態が生じていることは否定できない。また、例えば、岸本と節子の関係にほとんど具体的な言及のないままに物語が進行していた第一巻の前半部分で、いきなり節子の妊娠が明かされる展開に驚かされた読者は、これに続く記述も含めて、二人の關係の真相について、語り手が故意に明かさない詳細があるのではないかと疑わざるを得ないだろう。いわば「黙説法」（ジェラル・ジュネット）の可能性である。

実に突然に、節子は沈んでしまった。（略）何が面白くなってまるで萎れた薔薇のやうに成つてしまつたのか、さつぱり岸本には訳が分からなかつた。（略）彼は自分でも再婚する心であり、節子の縁談でも起つた場合には蔭ながら尽すつもりで居る。そして彼女のために進路を開き与へようと心がけて居る。そのことを義雄兄の前でも話し、兄もまたひどく彼の再婚説に賛成して呉れた。節子が沈んでしまはねば成ら

ないほど希望を失ふやうなことは、彼女の前途に見当らなかつた。(二二一八)

彼が「節ちゃんの低気圧」と名をつけたものは以前に勝る激しさをもつて彼女の上に表れて来た。

ほとほと岸本は節子の意中を知るに苦んだ。彼が再婚説は他から勧められるまでもなく自ら進んで思ひ立つたことで、そのことは義雄兄の前ばかりでなく節子にも話し聴かせたことであつた。そのために節子が家中の誰とも口を利かないほど機嫌の悪い顔を見せようとは、どうあつても彼には考へられなかつた。(二二四一)

第二巻の前半部分、岸本帰国後の節子の「低気圧」を描く二つの場面。出来事の展開から常識的に判断すれば、節子の「低気圧」が岸本の再婚の話題と密接に関連していることは明白に思われるのだが、物語世界の岸本の認識では、「低気圧」の話題と再婚の話題が隣接する場所におかれているにもかかわらず、両者をもとさら無関係と考える判断が示される。そこには、自らの再婚話が節子に与える意味に全く気づかない「鈍感性」以上の何かが隠されているようにも感じられ、岸本の認識がこの時点でこの言葉通りのものであつたと理解してよいものかどうか躊躇せざるを得ない。同時に、単に岸本を「鈍感」な「朴念仁」と理解し、脇目も振らずに自分の再婚話を進展させるつもりであつたと受けとめた場合、今度は、この二つの「低気圧」の間で展開する、岸本が節子に衝動的に接吻を与え、縋りを戻してしまふ出来事の理解が困

難になる。

口にも言へないやうな姪の様子は其時不思議な力で岸本を引きつけた。彼は殆んど衝動的に節子の側へ寄つて、物も言はずに小さな接吻を与へてしまつた。すると彼が驚き狼狽で、節子の口を制へたほど、彼女は激しい啜泣すすりなきの声を立てようとした。(二二三一)

丁度義雄兄は郷里の方へ出掛けて留守の時であつた。節子は叔父の骨の折れるのを見兼ねたかして、子供を呼び起しに来て呉れたことがあつた。その日から兩人の間の縋りよが戻つてしまつた。(二二二七)

事態の展開を「不思議な力」の一言で納得するのは容易ではない。尋常ではない「鈍感性」や「自己欺瞞」果ては「分裂病質」など、岸本自身の意識や言葉の外に物語の意味を見出すルートを探ろうとしてしまふ由縁である。しかも、登場人物としての岸本を離れて、語りのレベルを見ても、接吻の場面では「物も言はずに」と岸本自らが振る舞いの急変に口を閉ざしている姿を忠実に伝えることによつて語りのレベルからの説明を拒絶しているように見えるし、縋りが戻る場面では、どこかの時点から語り手が回想するかたちとられており、岸本にせよ節子にせよ、その時の場にいた当事者の直接的な声が響かない語り方が選択されているのである。初出では引用の傍線部は「その頃から縋りは両方から戻つた」となっており、具体的な一つの出来事として語ること

ささも避けられている。いずれにせよ、登場人物自身の意識や発話、語り手による説明のいずれもが、その場で起きている出来事の意味を直接的に明かしてはくれないのである。

小説内部に敢えて意味上の空白を生み出しているようにも見える言葉のあり様は、別の場所にも見出せる。例えばフランスへの旅の途中で岸本が節子からの手紙を読む場面。

四月に入つて節子は母の上京を知らせてよこした。(略)郷里から家を畳んで出て来たそれらの家族を節子は品川の停車場まで迎へに行つたことを書いてよこした。母も年をとつた、と彼女は書いてよこした。(略)と書いてよこした。(略)と書いてよこした。(略)(二一四五)

「と書いてよこした」がうるさく感じられる程連続している。要は間接話法で手紙の内容を伝えているのだが、逆に岸本が手紙を書く場面では、今度は「と書いた」が連続して用いられる。

彼は波に揺られて居ることも忘れて書いた。この手紙は上海を去つて香港への航海中にある仏蘭西船で認めると書いた。神戸を去る時に書かうとしても書けず、余儀なく上海から送るつもりでそれも出来なかつた手紙であると書いた。(略)と書いた。(略)と書いた。(略)と書いた。(略)(二一五一)

一般に小説空間の中に書かれたものを読む場面、あるいは書く場面が導入された場合、書かれた言葉の内容に属すると見なせる

意味と、読む／書く行為に属すると見なせる意味が輻輳することになる。書きものが手紙である場合、それが書かれた場面あるいはそれが読まれる場面がそれを読む／書く場面と接続されて、異なる時空を繋ぎ合わせた意味作用が読み手／書き手の身体を通して生じることとなる。原理的には手紙の文面を直接的に引用しても間接的に伝えても生じる事態は同様である。引用した『新生』の間接話法は、手紙の文字を書きつける行為、手紙の文字を読む行為を前景化させており、書く行為や読む行為を媒介とした意味の輻輳性を強調することになる。端的に言えば、読む／書く岸本の側に、その文面の直接的な意味とは異なる何らかの感慨があり、その文面が書かれる／読まれる場面に即してそれが浮上している可能性が前景化されているのである。いずれにせよ、手紙の文面の直接的な意味とは異なる意味が生起する場所が空けられていることになる。そのような思わせぶりの表現の身振りにもかかわらず、実際に手紙を読む行為、書く行為に輻輳した意味の空白を満たす言葉は語られないので、読者は、そこに意味の空白を漠然と感知して、言葉の不在や欠落を感じながら物語の展開に伴伴せざるを得ない。ここでも、出来事の今ここに対応した意味の不在の感覚が浮上しているのである。

*

その一方で、『新生』は一連の出来事を大枠で方向づける漠然とした「大きな物語」に実は不足していない。

第一次世界大戦期に浮上したフランス伝統主義が『新生』に影響を及ぼしているという見解は、伝統主義的立場をとる文人政治家モリス・バレスの紹介者でもある中村屋湖がいち早く指摘し

ており、¹⁸⁾その後の研究でもたびたび検討されてきた。紅野謙介は、「新生」を求めて告白する主体、苦悩の末に居場所を模索する恋の主体のあり方に、民族＝国民概念の発見を通じた文化的ナショナル・アイデンティティとの一体化を見出している。

彼（藤村）の戦争に対する最大の反応は、「民族」の発見である。藤村はあるフランス人に「君等は民族の為に戦つたことが有るか。君等の日露戦争は、要するに経済の為の戦ひではなかつたか」と問われ、「幸か不幸か、過ぐる半世紀の間、吾儕日本人はまだ民族の為に戦ふやうな深刻な経験を嘗めたことが無い」と内省する。（略）つまり彼が見ているのは、国民全体で遂行される「戦争」の現実である。戦争前に兵役の三年延長を決め、国民皆兵を実現したフランスにとつて、国民と国家の距離はかぎりなくゼロに近かつた。そして国民と民族もまた等号で結ばれたのである。¹⁹⁾

その一方で、村田裕和は、「仏蘭西だより」と『新生』の差異に着目することによって紅野を批判し、『新生』における伝統主義の発想は、均質的な文化的ナショナル・アイデンティティを裏打ちするものではなく、「故国」「故郷」を空間的な媒介として、ロマン主義的な時間の遠近法の中で、祖先との血縁的な連続性を構築することによって、内部的な危機を乗り越える遂行的言説につながっていると指摘する。

「故国」の喚起するものが、「仏蘭西だより」における文化

的ナショナル・アイデンティティの考察と同一でないことは明らかで、岸本は父の記憶に随伴する幼年時代と故郷の一族を思い描くことによつて、自己の「内部」——危機に瀕していたあの「自己」の「内部」に——にそれらを直観するのである。（略）『新生』における告白は、個人主義的で透明・均質な内面を発見するのではなく、危機に陥つた主体が「故国」をその「内部」に生産し、それによつていわば郷土ロマン主義的な主体の構築を果たしていくような言説である。²⁰⁾

この指摘の重要性は、藤村にとっての伝統主義がもつばら血縁的な祖先（「故国」）を自らの内部に取り込んだ主体形成に貢献したということではなく、世界大戦下の状況にあつて、複合的に現象する伝統主義の文脈のうち、『新生』で選び取られた文脈が「郷土ロマン主義的な主体」の構築に関わるものであつたと理解できることである。『新生』における伝統主義的言説は、直接的には、フランスにおいて物語の時系列に沿つて展開する、近親相姦の遺伝的な要因というモチーフ（初出——一八〇）²¹⁾を含めた父のイメージの浮上と、血を媒介とした一族とのつながりの意識の前景化につながっている。また、幼年期の回想も同様の思考のメカニズムのなかで生じており、「幼い心に帰る」（一一——二八）という帰国の動機ともなる決意も、伝統主義的な自己回復のロジックで理解できる。その一方で、時系列的な出来事の展開を超えて、小説全体での岸本の過剰とも思える回顧的な思考モードの基盤となつているのも同様の発想と見なすことができよう。それが『桜の実の熟する時』など藤村の自伝的な作品の一部をテキスト内に呼び込

む入り口となつてゐるのである。

そのように入り口を通して、『新生』というテクストは、恋を知る以前に立ち返つた『桜の実の熟する時』、苦しい恋の産物としての『若菜集』などの新体詩作品群、青春期の苦悩を描いた『春』、両性の相剋を経験した『家』といった藤村の既存の諸作品を、宿命的に性的刻印を刻みつけられた血の連続性の中で統一し、大きな一つの自伝的作品として編み直す作業を行っているのである。ある種の修正を伴つたセルフ・パロディといえよう。ここでは『仏蘭西だより』や『海へ』など、既存の作品によつて構築された文学的自伝物語という大きな文脈に吸収されにくい共時的なテクスト群は慎重に排除され、『家』ですら、性的な要素を前景化させた夫婦関係以外の多くの側面が切り落とされている。

ここでは、實在の作家島崎藤村の創作活動の継続性の中で、一つの文学的物語世界が再編成され、その世界との自己対話的關係によつて登場人物岸本の同一性が担保され、その物語の続きを担い得る主体として虚構世界での岸本が回帰を果たすと同時に、作家藤村の現実世界への回帰が遂行的に実現されるのである。話がかなり漠然としてゐるよう思われるかもしれないが、虚構世界の足元で生起している一つ一つの具体的な出来事と、明らかにそれと「大きさ」の釣りあわぬ自伝的物語の論理が曖昧な対応関係の中で配置されているのである。ここでは文学的の神話とも言える大きな自伝的枠組によつてすべてが意味づけられると同時に、具体的な出来事の一つ一つは何も説明されない事態が生じてゐるのである。

Ⅲ 『新生』の物語の文脈を交換する

『新生』を構成する言葉が、それが描き出している出来事の直接的な意味理解から距離を保ち、現実と虚構を接続させた大きな文学的の神話空間に自らの存在を封じ込めようとしてゐるとすれば、われわれにはもう一度その閉域を開放し、そこに接続することができる文学的文脈を再設定する自由があるのではないか。

平野謙は『新生』と比較可能な作品として森田草平『煤煙』を持ち出す。²²『煤煙』は明治四一年三月に、まだ駆け出しの文士であつた草平が、日本女子大卒業生平塚明子（後の平塚らいてう）と起こした心中未遂事件を題材にした小説で、明治四二年一月から五月まで『東京朝日新聞』に連載された。藤村が『春』を連載した翌年のことである。平野は、作家としての社会的生命の危機に瀕した際に、自身のスキヤダルを題材にした小説によつて活路を切り開こうとした創作動機に両者の共通性を見出しているであろうが、奇妙なことに、世代も文学的嗜好も異なる二人の作家が生み出した二つの小説にはよく似たところがある。

『煤煙』の物語は、主人公小島要吉の三年ぶりの岐阜への帰郷から始まる。ヒロイン眞鍋朋子との出会いまでの間、かなりの時間を使って語られるのは、要吉の生活の現実的な行き詰まりである。要吉は一年前に結婚した同郷の妻隅江を出産にあつて実家に帰したまま、上京時に世話になつた同郷の一家の娘であるお種との曖昧な関係を続けている。故郷では、母お絹が要吉の実の父であるかもしれない愛人の怪しげな事業の資金繰りのために要吉

の家産を頼りにしており、そもそも要吉の家系は祖父が斎藤道三ゆかりの松を伐採した祟りを受けて、ある病になるか狂気になるかを運命づけられた家系とされており、父もその病で亡くなっているのである。夫婦関係の問題、出生の秘密、業病の宿命など二重三重に積み重なった実人生・実生活上の困難と連動するからで、要吉は芸術上の「頹廢」を強く意識している。そして、それらすべての苦境から自らを一気に救い出してくれる「誘惑」、これも破滅的な性的誘惑が訪れ、彼を「誘惑」のドラマの登場人物にしてくれることを秘かに期待しているのである。まさにそのような時に朋子と出会い、ダヌンチオの『死の勝利』をルート・メタファーにした自己破滅的な愛のドラマにのめり込んでいくことになる。

一方、『新生』の物語の始発点は、実生活と芸術と不可分な私たちで岸本にのしかかる「倦怠」による「死んだ沈黙」である。

「火か、水か、土か、何か斯う迷信に近いほどの熱意をもつて生々しく元始的な自然の刺激に触れて見たら、あるひは自分を救ふことが出来ようかと考へ」ている岸本が、「自分の一生の危機」の「いまわしい予感」の中で、「自分の身に襲ひ迫つて来るやうな強い嵐を待受け」ている（序―五）。「序の章」の物語内の時間は明治四五年六月頃と推測されるのだが、これを節子との肉体関係が結ばれる直前と捉えれば、節子との関係を内包する「一生の危機」「嵐」は両義性を帯びることになるだろう。つまり、一方では、さらに自分を「死の沈黙」に落とし込んでいく「デカダン」のだめ押しであり、他方では、「元始的な自然の刺激」として自らを「倦怠」から救い出してくれる活路となる可能性である。こ

こにも、破滅的な色彩を帯びかねない女性との関係をバネにして「頹廢」からの脱出を期待する発想がある。

藤村自身は、後に「私達の時代に濃いデカダンスをめぐけて鶴嘴を打ち込んで見るつもりであつた²³⁾」と回想しているが、強烈な「倦怠と懶惰」の自覚は、実のところ「文学者における四十路の危機」とでも呼べる事態として、同時代の文学者に広く理解されていた状況に対応している。そして、場合によっては、破滅的な異性関係にそこからの活路が求められたのである。

四十の峠を私は越した。恐ろしい倦怠と単調と不安とが私を襲つて来た。書いても、書いても、面白いものは出来なかつた。文壇の不振は矢張作者達の不振がその原因を成してゐた。²⁴⁾

何となく人生に倦んだらしい言葉を発したその頃（四十一―二の頃）を境にして抱月先生のお思想感情が急転直下して行つた²⁵⁾

引用の前者では、田山花袋が自分自身の生活と創作の画面にわたる「倦怠と単調と不安」を記すと共に、それが同時代の「作者達」に共通する心性であつたことを証言している。後者は中村星湖が島村抱月について述べたもので、松井須磨子との関係の深まりを暗に示唆していることは言うまでもない。『新生』の「序の章」に取り込まれた「中野の友人」蒲原有明の「倦怠と懶惰」にもとづく「沈黙」には、岸本自身もそう感じているように、岸本とはやや異なる肯定的なニュアンスが付与されていると言えようが、少し年長の徳富蘆花が『新生』を読んで日記に記した熱烈な

共感の言葉²⁶までも視野に含めると、必ずしも「四十路」という世代論によらなくとも、文学的傾向や世代とあまり関係なく、「デカダン」の自覚とそこからの脱出の希求は、明治末から大正初期の男性文士に幅広く共有されたモチーフだったのである。

『煤煙』の物語は、ついに朋子と出会った要吉が、自らが朋子に投影した内面の空白に振り回されるかたちで死の逃避行に向かっていくのだが、もともとズレをはらんでいた男女の道行は、ドラマのクライマックスに到達することなく、呆気ない幕切れを迎えることになる。しかしながら、小説の外部において、自分で自分のスキヤンダルを書くことで活路を見出そうとした森田草平の賭けは、結果的に一応の成功を取めた。『煤煙』の執筆は、この後の文学メディアにおける草平の活動の足掛かりとして一定の役割を果たすのである。小説の内と外で別々の物語が独立して展開した『煤煙』に対して、『新生』は、岸本が「アペラールとエロイーズ」の事蹟をルート・メタファーにした節子との愛の物語を公表して、人生上と芸術上と不可分なたちで岸本に襲いかかってきていた「危機」から脱出する隘路を見出すことまでも書き込まれた小説となることによって、一種の行為遂行的な物語を構築して、女性との関係を通して「倦怠」から脱出し、書ける主体として自己を甦らせた事実を宣言する。

この言葉（「広々とした自由な世界に出て来た」二一―三九）は、表層的には肉欲からの解放、節子とのロマンティック・ラブの完成を語るもののだが、物語の深層においては、〈書く〉ことを媒介とした十全な自己主体——男性主体の獲得、

といった意味がこめられているといえよう。この意味で、節子の妊娠・出産、帰国後の関係の復活、兄との義絶等々、岸本が遭遇したさまざまな事件は、彼がたまたま落ちてしまった〈陥穽〉²⁷などではなく、冒頭の〈危機〉（倦怠）という状態から自己の男性性を回復させ、再構築するためには、まさに必須の出来事だったといえるべきなのである。²⁸

そのような遂行的な物語を、千田洋幸はフェミニズム批評の理論を援用して批判的に総括する。しかし、ここでも奇妙なことに言うべきか、ロマンチック・ラブの完成の物語と創作する主体としての男性主人公の自己回復の物語の表裏一体となった進行という千田のまとめは、完成したはずの愛の主体である女性登場人物の悲劇的な運命や、途中で生起するロマンチック・ラブの一般的な規範から逸脱した出来事の数々を差し引いて見るならば、男性主人公が伴侶となる女性登場人物を得て、その支えによって文学作品を書く主体となっていくプロセスを描いた、大正前期に出現する若手作家による自伝的小説群にそのまま当てはめることができる。例えば、白樺派の作家長与善郎の『盲目の川』（『白樺』大正三年四月―九月）『彼等の運命』（『白樺』大正四年二月―五年一月）であり、江馬修のベストセラー小説『受難者』（大正五年九月）である。

この類似性が興味深いのは、単なる物語の展開の共通性にとどまらず、程度の差はあれ、それらの作品のいずれもが、メタフィクションの構成を示し、その作品を書く主体の形成を遂行的に言説化しているようにみさせる点である。それぞれの物語の具体的

な説明は省略するが、先に示した長編小説は、いずれも創作家を志す男性主人公が自らに相応しい伴侶と愛情関係で結ばれるプロセスや、そのような愛を基盤にした夫婦の生活を描いており、いわゆるロマンチック・ラブを主要モチーフとした作品である。主人公が創作家志望であることから物語世界の中に創作行為が取り込まれることになるが、実生活の充実と芸術創作の充実が接続される当時の文学パラダイムにあつて、日常生活での異性との関係は主人公の創作活動に密接に関わっており、それ自体が重要な創作のモチーフとなるばかりでなく、理想的な伴侶の存在が芸術創作の現実的な支えとなることも十分に意識されている。それがロマンチック・ラブの物語と作家誕生の物語が重層する要因である。つまり、愛の成就是小説のモチーフであると同時に、その創作行為を支える条件としてテキストに書き込まれるのである。ロマンチック・ラブの成就が主題であると同時にそれを描いた作品を創作する行為の条件になるという循環的な構図は、小説世界にメタフィクションの要素をもたらすことになる。理想的な創作環境Ⅱ家庭環境を得て、創作に邁進しようとする場面が結末部分に置かれ、そこで書かれている作品がその小説そのものとみなせる構図が示されたり、その小説の執筆・発表が物語を展開させる重要な出来事として作用したり、まさにその小説を書きつつあるいま・ここが読者に披瀝される。

『新生』はこのような小説群ときわめて近い位置にあると言える。『新生』の物語は、「男女の愛↓結婚↓性関係↓出産」という規範的なロマンチック・ラブ成就のストーリー展開を、「(愛のない)性関係↓(自ら育てることのかなわな子供)の)出産↓男

女の愛↓結婚(しない関係性の持続とその終焉)」というかなりイレギュラーな順序に組み替え、時に大きく道を踏み外しながらも、結果的に、創作家である男性主人公が異性との関係を通して創作に打ち込める環境を確保するプロセスを言説化し、その言説の力によって創作に邁進する作家の主体を回帰させるのである。

自身とともに節子を救い、彼女を生かそうとする岸本は彼女の健康の回復をはかり、彼女に仕事を手伝わせ、彼女の知性を高めようと手をさしのべる。こうした岸本の働きかけやその中で少しずつ節子が成長して自由主義的な教育観(後八七)や恋愛を必須条件とする結婚観(後一一三)を身につけ、「口業を修めて居たかのやうな」(後七二)唇もしいに溶けてゆく過程に、前述したような大正期の女性解放思想の投影を見ることができ(括弧内は原文)。

節子がこの時代の新しい結婚論に同調するかたちで、新時代の家庭のパートナーとして相応しい存在になろうと務めている形跡があることは、すでに高橋昌子が指摘しており、それもこの物語で展開しているのがロマンチック・ラブの物語であることの証左となろう。

しかしその一方で、それらのメタフィクション性を内在させた作家誕生の物語群と『新生』との差異を問題にしなければならぬ。

終末の見えていない小説をあえて起稿したとき、藤村は(主

人公の生きる)小説の時間を、(作者の生きた)実生活の時間をなぞることで整序すればよいという、私小説作家の固有の方法論に立脚していた。³⁰⁾(括弧内は原文)

作中人物の生の軌跡とともに経過する表現世界の固有の時間が、作者の肉体が現実生き、また生きた実生活の時間と癒着し、そこに往復可能の可逆関係が成りたつこと——それが、小説のリアリティを実人生のリアリティによって支えることの意味である。

三好行雄は『新生』のメタフィクシヨンの構造について、「私小説作家の固有の方法論に立脚」するものとしている。要は実生活での事の成り行きを、そのまま小説にしたということであろう。三好が誰を念頭に置いて「私小説作家」と言っているのか定かではないが、そのような方法によって「実人生のリアリティ」が「小説のリアリティ」を支える関係が成り立つとする。確かに、実人生上の深刻な事件を題材にした「告白小説」という読解の枠組が、小説を受容する際の真剣な態度を読者に要求したことは間違いないが、同時に、そのような枠組が、小説としての『新生』の表現に、常に描かれている題材と合致しない距たりの感覚をもたらしたことは既に見てきたとおりである。また、『新生』の表現そのものが、そのような距たりを敢えて構築する身振りを示して読者の視線をあらかじめ存在する「真実」の方向に差し戻していることも既に検討した。そこでは、小説のリアリティの不足こそが「告白小説」の動機の真剣さを潜在的な可能性として担保し

てきたと言ってもよいかもしれない。いずれにせよ、小説を受容する読者は、「実人生のリアリティ」を「小説のリアリティ」に直結させるとは限らないのであり、小説のあり方とそれを受容する読者のあり方との関係性に注意する必要がある。

『新生』との類似性を確認した江馬修や長与善郎の作品のメタフィクシヨンの構造については既に論じたことがあるのだが、簡潔にまとめれば、実人生における人格的な成長と芸術の領域における成長が循環するパラダイムの中で、書き物に定着された既起こってしまった出来事よりも、それを書く行為の方が必然的に後になる(つまり新しい)という時間関係を条件として、より成長した自己の姿を読者に示そうとする限り、書かれている出来事のレベルで完了形のかたちの物語を閉じることが困難になり、結果として「終われない物語」(山本芳明) ³¹⁾ になってしまふのである。つまり、自己成長の「人間記録」としての「告白小説」は常に未来に開かれているのである。未来に開かれた「告白小説」を書くこととする作者は、「私小説作家の固有の方法論」とはおそらく無関係に、書く行為の中に「実人生の時間」を受け入れるより他に方法がない。しかしながら、そこにはその方法を受けとめる読者の存在がある。

読者は、物語を語り、それを書いている「自分」と共にあることを要求される。読者は、引き延ばされた物語の結末に想定される「自分」の「生長」をあらかじめ共有し、「生長」しつつある「自分」の未来を先取りした場所から「生長」にいたる過程を読解するという循環的な読書を求められる。テ

キスト空間は、物語られる時空（過去）と物語る時空（現在）によって完結するのではなく、やがて物語られるであろう未来へと一直線に延びている。読者に期待されるのは、その未来の「自分」との同伴に他ならない。³³（括弧内は原文）

長与や江馬は、数の多寡はどうあれ、文学のパラダイムを彼らと共有し、現在の作者の実生活と物語世界との相互参照を読解のコードにして、物語世界の中では完結しない作者の限りのない「成長」という「終われない物語」を共に生きる読者に取りまかしており、その存在が芸術と実生活を循環的に一体化させた世界を担保していたと考えられる。『受難者』がベストセラーとなった事実は、雑誌『白樺』を中心の一つとして大正期の初めに拡大をはじめたそのような読者共同体が、大正の中期にはかなりの広がりと呼びを持っていたことを示している。

それに対して『新生』の場合はどうであろうか。これまで論じてきたように、長与や江馬の初期の自伝的小説のメタフィクション性は、小説に現在時での作者の姿を求めようとする読者共同体の期待に応えるものであり、同時に生じる言説の遂行性は副次的な産物にすぎなかった。なぜならば、作者自身の自覚においても、読者の眼差しの中にあったのも、あくまでも「未熟な天才」の姿に他ならず、共に書き、共に読む共同作業を通して互いの成長が期待される存在だからである。それに対して、少なくとも『新生』が連載・刊行された時期、藤村が期待できた読者にそのような共同性があったとはどうも考えられない。確かに、『新生』は『処女地』に結実するような読者との結びつきを藤村が現実化する端

緒に位置すると言えるのだが、それは少し後のことであって、『新生』発表の時点では、実際的には親族を含めた世間・社会が主要な仮想読者であり、それに「告白小説」を期待する少数の芸術的読者が加わっている状況であったと思われる。そのような状況で、読者の力を借りるかたちで、未来に開かれた小説世界を提示することはとうてい困難であったと言わざるを得ない。有名な芥川龍之介の『新生』批判はあまりに断片的に過ぎてその真意を正確に推し測ることは困難であるが、既に言及した本間久雄の『新生』に対する批判的態度なども視野に入れると、大正作家と呼べる比較的若い人々の中に文芸批評とは少し異なるレベルで『新生』に対する不信感が存在していた可能性を認めることができよう。そのような反応には、ある意味ではこの時代の文学パラダイムに親和的なこの小説の形式と著しく乖離する意味作用が関与していたと考えられる。だとすれば、そのような環境の中で、三好が言うような実生活上の展開で小説の時間をなぞる方法や、実人生のリアリテイによって小説のリアリテイを支えることを、作者が確信を持って貫徹できたかはかなり疑問と言わざるを得ない。それが、『新生』の表現が、それ自体とズレた場所にある「真相」に読者の眼差しを差し戻し、そのメタフィクション性が、その受容を先取りするかたちで閉じた時空を形成し、文学的コミュニケーションの展開を小説の外部に存在する自由な読者に委ねることを拒む理由である。そこでは、徹底しない「告白小説」を書くことを通じた創作主体の回復を遂行的に実現する完結した言説空間こそが求められるのである。

おわりに

むしろ、『新生』は、過去の行為や出来事をめぐる「告白小説」の枠組にせよ、成長（廻転）しつつある現在を記録する「人間記録」の枠組にせよ、常に自らのあり方に相応しくない文学的コミュニケーションの場に自らを披瀝した小説なのではないだろうか。少なくとも、小説とは既に起こってしまった何らかの「事実」や隠された「真実」を、あるいは現在時に直結する作者のありのままの心境を読者に惜しげもなく開示するメディアであるとする文学的コミュニケーションの神話に依拠しつつも、それを揺さぶり、それに疑いを抱かせるような身振りを示すことによつて、『新生』は自らの場所を確保しようとする。それは一方では神話を補強し、さらに鍛え上げているだけかもしれないが、他方では、一瞬にせよ、文学的コミュニケーションの実相に強い照明を当ててくれるのである。われわれは場違いな場所に置かれる『新生』のあり方にこそ注目すべきなのである。

注

- (1) 「序の章」および「第一卷」は、『東京朝日新聞』一九一八年（大正七）年五月一日～一〇月五日に連載され、翌一九一八年一月に春陽堂より刊行される。「第二卷」は、同年八月五日～一〇月二四日に『東京朝日新聞』に連載され、同年十二月に春陽堂より刊行される。以下、『新生』本文の引用は「藤村全集」第七卷（一九六七年、筑摩書房）に拠り、引用末尾に（巻一章）のかたちで出典を示す。引用に際しては、旧字は適

宜新字に改め、ルビ等は適宜省略した。傍線および括弧内は注記のない限り引用者による。以下の他の引用に関しても同様である。

- (2) 詳細な企画意図は不明だが、予告などから見る限り、「獄中通信」と題して掲載された神近市子の「懺悔物語」が企画の柱と認識されていたようである。
- (3) 二一―一〇、一一五など。
- (4) 中村星湖「告白小説の流行」『早稲田文学』大正七年八月。
- (5) 中村星湖「告白小説を取上げた経過」『時事新報』大正七年八月二三―二四日。
- (6) 中村星湖「告白小説の流行」前掲。
- (7) 本間久雄「告白文学と自己批評」『文章世界』大正七年八月一日。
- (8) 本間久雄「告白文学と自己批評」前掲。
- (9) 島村民蔵「近代文学に現れたる懺悔告白」『婦人公論』大正九年一月。
- (10) 中村星湖「島崎氏の『新生』」『読売新聞』大正八年二月二日。
- (11) 近松秋江「『新生』合評」『婦人公論』大正九年一月。
- (12) 本間久雄「告白文学と自己批評」前掲。
- (13) 平野謙「島崎藤村（一）——『新生』覚え書」『近代文学』昭和二年一月。
- (14) 江種満子「『新生』ノート——フランスに行くまで」『日本近代文学』第四九集、一九九三年五月。
- (15) 藪禎子「『新生』の基本構造」『藤女子大学 国文学雑誌』第一五号、昭和四九年五月。
- (16) 十川信介編『鑑賞日本現代文学』第4巻 島崎藤村、昭和五七年、角川書店。

- (17) 島崎藤村「芥川龍之介君のこと」『市井にありて』昭和五年一〇月、岩波書店。
- (18) 中村星湖「島崎氏の『新生』前掲。
- (19) 紅野謙介「『新生』における戦争——島崎藤村の『創作』と国民国家」『日本文学』一九九五年一月。
- (20) 村田裕和「告白と故国の言説空間——島崎藤村における『伝統主義的精神』」『昭和文学研究』第四七集、二〇〇三年九月。この部分は初刊では削除された。
- (21) 平野謙「島崎藤村(二)——『新生』覚え書」『近代文学』昭和二年二月。
- (22) 島崎藤村「芥川龍之介君のこと」前掲。
- (23) 田山花袋『東京の三十年』大正六年六月、博文館。
- (24) 中村星湖「島崎氏の『新生』前掲。
- (25) 「他人事でない『体験』しなければ承知せぬ」云々、正に余の道はんと欲するところだ。藤村と余は不可離^{かたがは}干繫^{かんけい}に居る。「新春」の著者は、「新生」の著者を祝福する。」(大正七年五月一日)「姪を犯す位は何でもない。」(大正七年五月二十日)『蘆花日記』六、一九八六年、筑摩書房。
- (26) ちなみに森田草平は一八八一年生まれ、田山花袋は藤村と同年の一八七二年生まれ、島村抱月は一八七一年生まれで、蒲原有明は一八七五年生まれ、徳富蘆花は一八六八年生まれである。
- (27) 千田洋幸「性／＼書く」こと政治学——『新生』における男性性の戦略』『日本近代文学』第五一集、一九九四年五月。
- (28) 高橋昌子「大正期の両性問題・恋愛論と『新生』」『名古屋近代文学研究』一九八五年一月。
- (29) 三好行雄『増補版』島崎藤村論』一九八四年、筑摩書房。
- (30) 金子明雄「力の作家・長与善郎」三谷邦明編『近代小説の〈語り〉と〈言説〉』一九九六年、有精堂。
- (31) 江馬修『受難者』の時間的構成と同時代的人格主義的な文学コードについては、山本芳明「終わりのない結末と『終われない物語』——江馬修『受難者』をめぐる」(『文学』一九九三年一〇月)および「大正六年——文壇のパラダイム・チェンジ」(『学習院大学文学部研究年報』第四一輯、一九九五年)を参照。
- (32) 金子明雄「力の作家・長与善郎」前掲。
- (33) 付記 本稿は二〇一五年度立教大学日本文学会大会(二〇一五年七月四日、立教大学)における研究発表に基づいている。
(かねこあきお 本学教授)